

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

ПОДХОДЫ И ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ТАКСИ НА ТЕМНУЮ СТОРОНУ» («TAXI TO THE DARK SIDE», АЛЕКС ГИБНИ, 2007)

Койне О.

PhD,

Доцент Уральского федерального университета им.
первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург, Россия)

okeune@web.de

Аннотация:

Как правильно анализировать произведения искусства? Этот вопрос звучит банально, и ответ на него кажется достаточно простым. Однако в течение семилетнего срока преподавания курсов анализа кино я снова и снова замечал, насколько сложно учащимся справиться с этой задачей. Особенности затруднения вызывают следующие пункты: 1) определить управляющую идею фильма; 2) интерпретировать намерение и подход режиссера; 3) найти специфический алгоритм (на что вообще следует обращать внимание) собственно анализа фильма.

Данная статья познакомит читателя/учащегося с авторским подходом и конкретной техникой анализа. Примером послужит документальный фильм «Такси на темную сторону» режиссера Алекса Гибни. Обязательно стоит отметить, что этот подход применим в принципе для любой области искусства (в том числе литературы, музыки, театра, до определенной степени для изобразительного искусства), где произведения предполагают наличие управляющей идеи и структуры.

Ключевые слова: документальное кино, анализ, подходы, сущность, структура

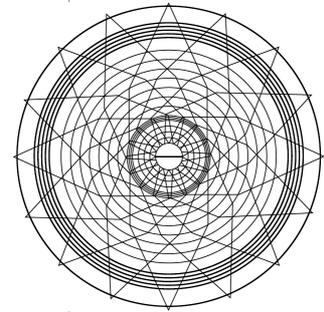
Введение

В отличие от «Теории кино», существующей уже с начала XX века, дисциплина «Анализ фильма» намного младше. Последняя появилась в 60-ые годы (Ryan, Lenos 2012), и до сих пор «официально» не решено, на какие дисциплины и направления ее в действительности можно разделить. Разумеется, изначально она в значительной степени опиралась на концепции наиболее известных приверженцев теории кино, среди них: Рудольф Арнхейм (Arnheim 1932), Бела

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



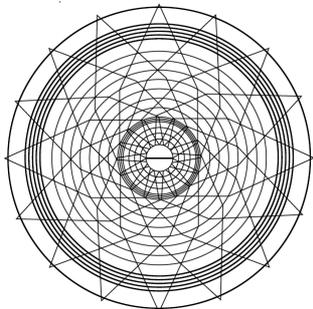
Балаж (Balazs 2001), Андре Базен (Bazin 1971), Вальтер Беньямин (Benjamin 1935), Сергей Эйзенштейн (Eisenstein 1969), Жиль Делёз (Deleuze 1996) и Зигфрид Кракауэр (Kracauer 2001).

Подходы к анализу фильмов могут существенно отличаться в зависимости от страны и ее кинематографической культуры. Французы Жак Омон и Мишель Мари определили в своей работе «Анализ фильма» («Analysis of Film») следующие возможные подходы: (1) анализ фильма, основанный на тексте (Text-based film analysis / structural approach — структурный подход), (2) анализ, основанный на названии (Topic based analysis/narrative approach — нарративный подход), (3) визуально-звуковой подход (Picture and sound approach/iconic analysis — иконической анализ), (4) психоаналитический подход (Psychoanalytical approach) и (5) исторический подход (Historical approach) (Aumont, Marie 1988).

Другой подход предложили Томас и Вивиан Собчак в своей работе «Введение в кинематографию» («Introduction to film»). Они обращают особенное внимание на (1) анализ пространства фильма (Analysis of film space), (Sobchak T, Sobchack V 1980: 54 и далее), (2) анализ времени фильма (Analysis of film time), (Sobchak T, Sobchack V 1980: 112 и далее) и (3) анализ звука в фильме (film sound) (Sobchak T, Sobchack V 1980: 170 и далее). Их позицию можно назвать относительно типичной для так называемого иконического анализа фильмов (Iconic analysis) (Sobchak T, Sobchack V 1980: 232 и далее), то есть для подхода, сфокусированного, скорее, на стилистических элементах киноязыка — картине, музыке, звуке, — в то время как семиотический анализ (Semiotic analysis) предполагает акцент, в первую очередь, на содержании фильма и использовании в нем символов (Sobchak T, Sobchack V 1980: 220 и далее).

Также во Франции возник подход, который наиболее глубоко развивался Кристианом Мецом, — концепция «психоаналитического анализа» («Psychoanalytical analysis»), в рамках которой пытаются объяснить воздействие фильма через соотношение самого фильма, его режиссера и его аудитории на фоне подсознательного: «Зритель отождествляет себя с самим собой, с собой как чистым актом восприятия (как пробуждением, как тревогой): как условием возможности воспринимаемого и, следовательно, как своего рода трансцендентным субъектом, предшествующим всему, что есть» (Metz 1977: 61). Но при этом необходимо понимать, что нет необходимости использовать данные подходы строго независимо друг от друга, наоборот, их можно (и, на мой взгляд, нужно) совмещать.

Еще один (хотя и очень специфический в силу своей ограниченности) подход представляет собой так называемый анализ «кадр за кадром» («Shot-by-shot analysis»), когда анализируются отдельные сцены фильма, буквально кадр за кадром. Однако этот подход, скорее, предназначен для того, чтобы обеспечить понимание структуры фильма, и в меньшей степени для определения его управляющей идеи.



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

В целом подходов существует очень много, и, как уже отмечалось выше, в науке еще не достигнуто единое мнение о том, какой подход можно назвать самым эффективным. Михаэль Шаф в его работе «Theorie und Praxis der Filmanalyse» выделяет даже 12 разных видов анализа фильма: социологический, структурный, киноисторический, кинографический, морфологический, марксистский, генетический, психологический и статистический анализ, анализ высказываний, анализ смыслов и контент-анализ. Причем и тут приходится подчеркнуть, что эти дисциплины вполне могут (но не обязательно должны) пересекаться. (Schaaf 1980). Динамичное развитие общества приводило и продолжает приводить к появлению все новых направлений и теоретических подходов к анализу кино. Например, одной из первых теорий была неформалистская теория фильма (Neoformalism film theory), затем последовала теория автора (Auteur theory), феминистская теория фильма (Feminist film theory), феноменологическая теория фильма (Phenomenology film theory) и т. п. (Bordwell, Thompson 1979).

Что касается сферы документального кино, то вышеупомянутые подходы к ней, разумеется, также применимы, но тем не менее, само документальное кино кардинально отличается в некоторых аспектах от художественного. И этот факт определяет наличие у анализа фильмов определенной специфики.

Во-первых, сюжеты игрового кино по большей части являются вымышленными¹, и даже если сюжет «основан на реальных событиях», то все равно создатели фильма оставляют за собой право свободно интерпретировать факты². Однако документальное кино по своей природе ближе к журналистике и соответственно обязано передавать аутентичный образ конкретных фактов и событий. «Документальная традиция такова, что важнейшей задачей фильма является создание ощущения правдоподобности» (Nichols 2001: 13). А это значит, что документальные фильмы, насколько это возможно, отказываются от «манипуляции» (эмоциональной/интеллектуальной/политической), чтобы не граничить с пропагандой, в то время, как художественным фильмам даже необходимо использовать именно средство манипуляции.

Во-вторых, целью художественных фильмов (однако об этом необходимо говорить с осторожностью) является *развлечение* зрителей, а именно в аристотелевском «катартическом» смысле (Merriam-Webster 1995: 217). Несомненно,

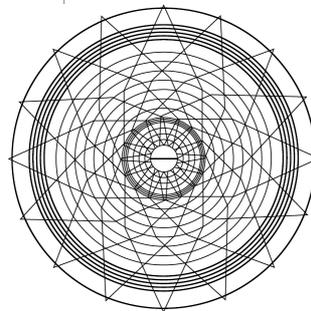
¹ Стандартное выражение, использовано обычно в конце фильма: «Это произведение выдуманное. Названия, имена, символы, места и происшествия либо являются продуктом воображения автора, либо используются вымышленно. Любое сходство с реальными событиями, местами или людьми, живыми или мертвыми, является полностью случайным». („This is a work of fiction. Names, characters, places and incidents either are products of the author’s imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental”).

² В фильме «Власть» 2018-го года, например, представлено типичное юридическое выражение в конце фильма: «Эта картина основана на реальных событиях, однако некоторые персонажи, имена, названия компаний и некоторые события были выдуманы в целях драматизации». (“This motion picture is based on true events, however, some of the characters, names, businesses and certain events have been fictionalized for dramatization purposes”).

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



документальные фильмы могут (и должны, по мнению автора) также «развлекать». Но их главная цель состоит, скорее, в том, чтобы обучать/информировать /просвещать зрителя, как в журналистике, по определенной теме. Естественно, у режиссеров документального кино могут быть разные цели. Одни стремятся к максимальной объективности, другие относятся к себе как к «активистам», цель которых — вдохновлять зрителей к действию. Мы об этом далее будем говорить более подробно.

Третья особенность связана с предыдущей: художественные фильмы обычно должны приносить доход, что автоматически влечет за собой манипуляции зрителем: в данном случае зритель находится в роли «покупателя» в маркетинговом смысле. Художественные фильмы — это коммерческие продукты, производство которых, даже если речь идет о низкобюджетных фильмах, по-прежнему не дешевое. Эти расходы обязательно придется амортизировать.

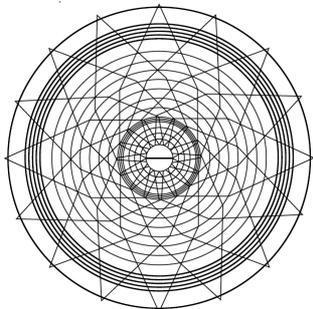
Документальные фильмы, однако, только относительно подчиняются этим законам, как с точки зрения производства фильма, так и с финансовой стороны. Тут не нужны ни актеры, ни дорогие декорации, ни сверхкачественное оборудование, ни большая команда. В наше время, благодаря цифровым технологиям, возможно создать полнометражный документальный фильм с минимальными финансовыми затратами. Кроме того, поскольку вероятность обеспечить большие сборы в области документального кино довольно низкая³, режиссерам не приходится максимально ориентироваться на потребности своей аудитории. Из-за этого производство документальных фильмов, в конечном счете, является намного более свободным и независимым в плане идеи и стиля. В контексте анализа фильмов этот факт обязательно необходимо учитывать.

Если говорить о наличии специфических подходов к анализу документальных фильмов, то можно утверждать, что их определено меньше, чем в области художественного кино. Существует, конечно, достаточно литературы, посвященной отдельным документальным фильмам. Но общепринятой методике, опять же, не существует.

Итак, говоря о теоретико-методологической базе моего метода, подчеркну, что, учитывая цели анализа фильма, которые я ставлю перед собой при обучении студентов, а в первую очередь — создание собственного кинематографического продукта, ни один из вышеперечисленного набора самых распространенных подходов не применим в полной мере к анализу документального фильма. Прежде всего потому, что каждый из подходов подразумевает анализ какого-либо частного аспекта фильма, и ни один не позволяет проанализировать картину как целое. Следует сказать, что он в самом деле разработан для будущих режиссеров

³

См. список самых популярных документальных фильмов: <https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.htm> Кассовые сборы больше, чем миллион долларов, — уже существенный успех. В области игрового кино сборов такого размера явно не хватает, так как средние бюджеты производства фильмов намного выше: <https://stephenfollows.com/how-much-does-the-average-movie-cost-to-make/>



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

(что включает студентов, например, журналистки или рекламы). Я разделяю мнение, что наука в идеальном случае должна способствовать совершенствованию практической деятельности. Каждый хороший фильм является примером того, как можно работать с темой, включая подход к ней, стиль, главную концепцию. Разумеется, документальное кино характеризуется неограниченным разнообразием. При знакомстве с этим разнообразием студенты получают возможность не только анализа, но также сравнения, всегда отвечая на простой, но главный вопрос: «Как я сам бы это сделал?»

Занимаясь детальным анализом, мы, прежде всего, обращаем внимание на следующие кардинальные вопросы:

- 1) Какая у этого фильма управляющая идея?
- 2) Какой у режиссера подход к теме?
- 3) Посредством какой структуры режиссер рассказывает свою историю?
- 4) Какие стилистические средства он/она употребляет?

1. Управляющая идея фильма

В идеальном случае существует в документальном (и игровом) фильме одна «управляющая идея» (в голливудской традиции ее называют «controlling idea»), выражающаяся уже в начале и развивающаяся в течение фильма. Для режиссеров/авторов часто весь проект вообще начинается с задумки этой самостоятельной идеи, вокруг нее режиссер затем будет строить свой фильм.

Умение определить эту управляющую идею, по-моему, в огромном большинстве случаев необходимо для ее удачной реализации. Если режиссер уже в начале не знает, куда он хочет прийти, то, как правило, он не найдет цель и по пути.

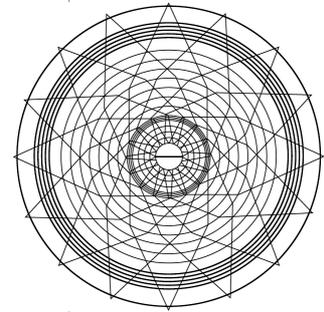
К тому же способность краткого, точного изложения управляющей идеи служит другой, весьма практической цели. Каждый потенциальный проект надо будет когда-нибудь «продавать», то есть найти продюсера/заказчика/инвестора. Встреча, во время которой режиссеру придется презентовать его/ее будущий проект — международное выражение для нее: «pitching» (Cook 2007), — обычно имеет одну характерную особенность: она очень короткая (в зависимости от статуса режиссера и от степени его/ее знакомства с потенциальным продюсером, такая встреча может длиться не более пяти минут). Если режиссер в этот момент не знает наверняка, какие характеристики озвучить (и о каких второстепенных мотивах лучше умолчать, чтобы не вызвать непонимание или скуку), то предприятие предсказуемо будет неудачным. Как бы банально и просто это ни звучало, умение попасть в точку — это искусство. История кино (игрового и документального) полна примеров тех проектов, которые никогда не были воплощены, так как сути либо не было, либо создатель не сумел наглядно презентовать ее.

В идеале мы должны определять управляющую идею фильма одним коротким предложением. Рассмотрим это на нашем примере «Такси на темную сторону». В этой картине режиссер Алекс Гибни затрагивает немало существенных тем, в том числе, политических, социальных, психологических и философских: конкретные

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



события страшных пыток (в данном случае даже смертельных) со стороны ЦРУ; пагубное поведение сотрудников под огромным давлением начальников (охранники); пагубное поведение начальников под огромным давлением общества (непоследовательное поведение американских политиков после 9/11); социально-политическая практика вертикального давления, порой начиная с самого высокопоставленного руководителя до самого низкого работника в иерархии, обычно и с фатальным результатом; характеристики и цели пыток; склонность и привычка руководителей отказываться от ответственности; моральные и юридические особенности войны (проявление жестокости / нарушение законов); самовосприятие Америки как «лидера мира» и т. д.

Но все эти темы все же не составляют управляющую идею (в этом отношении можно сказать «главное намерение») режиссера. Одним предложением мы можем определять управляющую идею фильма так:

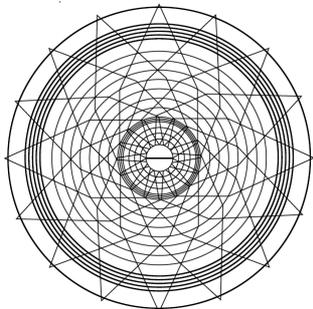
«Режиссер Алекс Гибни хочет доказать, что те страшные случаи пыток произошли не только с молчаливого согласия и одобрения, но даже по инициативе самого американского правительства».

Эта мысль выражена уже в самом начале: на пятой минуте, рассказывая о смерти Дилавара, фильм акцентирует тот факт, что в официальном отчете о его смерти и смерти другого заключенного были указаны «естественные причины», но режиссер опровергает это, говоря, что «причиной его смерти было избиение, которое он получил в Баграме». В то время высокие чины еще решительно отрицают факт своего знания о происходящем в тюрьмах Афганистана и Ирака, полностью перекладывая ответственность на охранников, которые якобы переступили черту, не имея соответствующих распоряжений. С этого момента фильм исследует вопрос, кто вообще виноват, и в конце четко дает ответ, что само правительство разработало и внедрило распространенную систему пыток.

2. Подход режиссера к теме

Собрав всю информацию по теме, каждый режиссер неизбежно сталкивается с первой базовой задачей: как подойти к своей истории? Это, впрочем, меньше касается создания структуры (см. ниже), поскольку последняя, скорее, обуславливает расстановку смысловых линий. Вопрос подхода к теме в общем — вопрос позиции режиссера, или, иначе говоря, вопрос того, что он/она стремится сказать своим фильмом. Для определения подхода режиссера нам помогают следующие вопросы:

- Чьи мнения/взгляды режиссер принимает в расчет?
- На каких аспектах темы сосредоточивается фильм, какими аспектами он пренебрегает и о каких даже умалчивает?
- К какой аудитории обращен фильм?
- Как должен фильм «воздействовать»?



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

Уже самый первый вопрос имеет существенное значение. Режиссер Эррол Моррис, например, исследовал в своем фильме «Стандартная процедура» («Standard Operating Procedure», 2008) очень похожую тему: скандал вокруг пыток в тюрьме (в этом случае предметом рассмотрения были известные события в Абу-Грейб). Для него вопрос вины правительства был второстепенным (фильм несколько раз намекает на это, но глубже этот вопрос не исследует), зато его сильно интересовали социально-психологические условия, поведение охранников, круг интервьюируемых у Морриса был поразительно узким. Единственные, кому он дал возможность предстать на экране, — люди, которые в самом деле работали в тюрьме (прежде всего, охранники и военные специалисты). Режиссер Алекс Гибни, напротив, имел намерение показать данный скандал как можно объективнее и шире, поэтому он, помимо охранников, собрал мнения многих людей из смежных областей: политиков, военных, адвокатов, журналистов, авторов книг, бывших заключенных, бывших агентов ФБР. Постепенно, изучая разные стороны дела, выслушивая оценки из очень разных источников, Гибни строит, развивает и укрепляет свой главный тезис.

Интересно, что, так как фильм «Такси на темную сторону» — это фильм, прежде всего, о фактах, в нем вообще сложно обнаружить кого-то вроде «главного героя». Афганский таксист Дилавар — скорее не герой, а «повод» или типичная жертва тогдашней жуткой практики. Политики (то есть Джордж Буш-младший и его коллеги) — скорее обвиняемые, но тоже не герои. Охранники — естественная часть системы, и большего ничего. «Герой» в этом фильме — сам факт: кто приказал, почему, и как это было сделано.

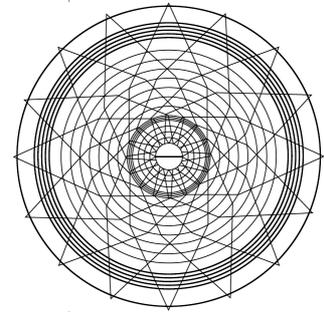
Подход режиссера сильно отличается и от подходов тех режиссеров, которые интересуются психикой/человечностью героев. Большинство работ Алекса Гибни, в первую очередь, — подробное журналистское расследование политических условий и механизмов. Учитывая его подход, можно с уверенностью сказать, что фильм, следуя традиции американского журнализма, предназначен для того, чтобы раскрыть несправедливость, разоблачить тех, кто причиняет ущерб стране своими поступками. А по вопросу, как зрители должны воспринимать все сказанное, и особенно по вопросу «что делать?», Алекс Гибни не выражает ни совета, ни мнения. В отличие от, например, режиссера Майкла Мура, который снимал свой фильм «Фаренгейт 9/11» («Fahrenheit 9/11», 2004) специально для того, чтобы не только опозорить президента Джорджа Буша-младшего, но также чтобы помешать его перевыборам в 2004 году (что, как известно, не совсем удалось), у режиссера Алекса Гибни в его фильме нет ярко выраженных далеко идущих целей.⁴

⁴ Во многих документальных фильмах в самом конце показываются титры, интернет-адреса, рекомендации относительно возможных дальнейших действий, чтобы зрители могли самостоятельно продолжить изучение данной темы. Режиссеры этих фильмов позиционируют себя как «активистов», вскрывающих проблемы для того, чтобы зрители не только узнали о них, но и сами заняли активную позицию.

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

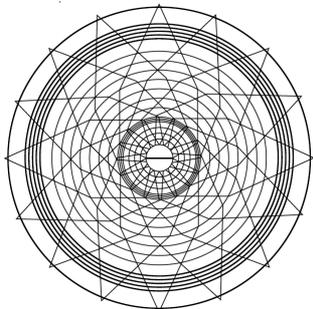


3. Структура фильма

Структура любого фильма — это ключевой фактор, и переоценить его значимость просто невозможно. Это постоянно подчеркивают в своих работах Роберт Макки (Robert McKee 1997: 31 и далее) и Сид Филд (Syd Field 1984: 20), оба — пионеры преподавания и анализа создания сценариев в Голливуде. Каждому произведению искусства необходима структура, и это, кстати, совершенно не зависит от его продолжительности (даже всего лишь пятиминутный фильм может быть скучным и непонятным, если структура выстроена неправильно). В области полнометражных фильмов, конечно, продуманная структура приобретает еще большее значение. Структура вообще — это ритм. Если ритм небезупречный, если он не плавный или слишком медленный, содержит бессмысленные повторы, или, в худшем случае, его просто нет, зрители это сразу заметят. Это даже не вопрос интеллектуального понимания: зрители и без того отчетливо «ощутят», что что-то не так. Структура, как и везде (например, когда мы пишем статьи), обеспечивает логичное развитие повествования. С ее помощью режиссер, образно говоря, берет зрителей за руку и ведет их по пути. В ходе этого «путешествия» мы, как уже было сказано, в идеальном случае в каждой фазе встречаем что-то новое, неожиданное, увеличивающее и расширяющее наши до того накопленные знания. Впечатление этой целостности, в определенной степени, — заслуга тщательно скомпонованной структуры.

Как режиссер оформляет свою историю — это полностью его решение. В сфере игрового кино обычно употребляют структуру «трех актов» (Trottier 1998: 5 – 7), подавляющее количество игровых фильмов работает по этой схеме. Первый акт — представление героя/героев и изложение главной проблемы; второй акт — работа над решением проблемы: герой борется с ней, и, как это часто можно наблюдать, не может справиться, и уже, кажется, готов сдаться; третий акт — решение проблемы. Продолжительность этих трех актов почти одинаковая, то есть каждая часть — ровно одна треть, хотя, как правило, второй акт длится чуть дольше, чем остальные. В сфере документального кино существует довольно мало фильмов, где применяется такая структура. Один из наиболее известных среди них — «Бухта» («The Cove», 2009, Луи Психойос). Однако данный фильм и без того граничит с игровым кино, так как он однозначно ориентируется на игровой жанр «фильм-ограбление» («Heist Movie»)⁵ и следует его традиционным фазам. Но, опять же, это редкое исключение. Во всех остальных фильмах подходы к структуре разнообразны. Есть режиссеры, любящие рассказывать «крупными мазками», где одна фаза фильма длится 20–30 минут. Есть те, которые делят фильм на

⁵ В фильмах жанра «Heist Movie» обычно один «главный мозг» собирает команду специалистов, чтобы, например, ограбить банк или казино, словом, для того, чтобы устроить уникальное, до тех пор неслыханное, покушение на что-то или кого-то. Примеры подобных фильмов: «Асфальтовые джунгли» («Asphalt Jungle», 1950, Джон Хьюстон), «Мужские разборки» («Rififi», 1955, Жюль Дассен), «Одиннадцать друзей Оушена» («Ocean's Eleven», 2001, Стивен Содерберг) или «Начало» («Inception», 2010, Кристофер Нолан). «Разборки» («Rififi», 1955, Жюль Дассен), «Одиннадцать друзей Оушена» («Ocean's Eleven», 2001, Стивен Содерберг) или «Начало» («Inception», 2010, Кристофер Нолан).



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

небольшие, отдельные фрагменты. Некоторые оформляют свои истории линейно, ведя к кульминации; другие презентуют отдельно фазу за фазой, для того, чтобы в конце сложился образ целостной картины. Можно сказать, что формальных правил построения структуры, в принципе, нет, главное, чтобы она вообще была.

Умение создать структуру важно и ввиду того, что, как было уже сказано выше, учащимся как будущим режиссерам предстоит та же самая задача: собрав всю нужную информацию на этапе подготовки проекта, им, как и всем остальным, придется принимать решение, каким образом (а это и означает: с использованием какой формальной структуры) они будут рассказывать свою историю. Варианты того, как это сделать, бесчисленны. Тем не менее, необходимо определяться.

Структуру мы обычно разделяем на фазы (также можно сказать «главы»)⁶. Одна фаза — совокупность разных моментов и фактов *под одним заглавием*, под единой мыслью. Продолжительность фаз сильно отличается в зависимости от предпочтений каждого режиссера. Но необходимо понимать, что одна сцена, раскрывающая одну тему, — это еще не фаза.

Еще один важный практический совет для анализирующего — определять фазы, то есть их главную мысль, никак не означает пересказывать содержание того, что в них происходит. У начинающих режиссеров иногда присутствует тенденция повторять конкретные события, показанные в фильмах. Это может быть оправдано, только если эти моменты однозначно имеют отношение к главной линии мысли режиссера. Цель анализа, однако, должна состоять в том, чтобы создать образный заголовок для каждой фазы фильма. Иначе говоря, мы всегда должны «переводить» содержание, и это должно быть как можно короче и точнее. Я проиллюстрирую ниже более подробно, что я имею в виду.

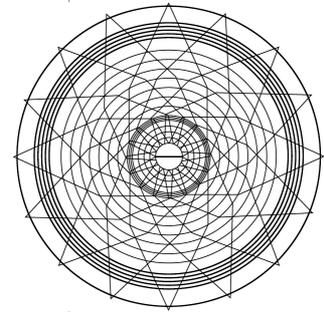
Вернемся к «Такси на темную сторону» и определим его главные фазы. Фильм начинается с представления героя, афганского таксиста Дилавара, который во время американской «войны против терроризма» попал в руки военных властей и через несколько дней умер в тюрьме «Баграм» (Афганистан). В самой первой фазе фильм рассказывает именно об этом. Интересно, что режиссер, как сказано выше, уже на пятой минуте раскрывает зрителям информацию, что Дилавар умер от пыток охранников, а не по естественным причинам / естественной смертью, как говорилось в официальном отчете. Это интересно, так как у режиссера вполне была возможность отложить эту информацию для создания «напряженности». Но так как у него было явное намерение как можно быстрее обратить внимание на «по-настоящему виновных» (и для режиссера это не те охранники, от рук которых погиб Дилавар), он решил не тратить слишком много времени на расследование, каким образом в самом деле умер Дилавар.

⁶ Иногда, режиссеры, как и в случае фильма «Такси на темную сторону», это делают сами, используя заголовки для каждой главы. При этом зрителю приходится интерпретировать содержание этих глав, так как режиссеры нередко работают с «лирическими названиями», например, как в случае, «Не тот человек» или «Худшие из худших».

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («*Taxi to the Dark Side*», Алекс Гибни, 2007)



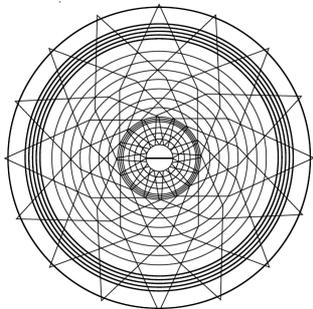
Постепенно раскрывая, собственно, «систему» пыток, во второй фазе, начинающейся на седьмой минуте, фильм меняет фокус на известный инцидент, который явно напоминает события в тюрьме в Афганистане, — Абу-Грейб в Ираке. В этой фазе режиссер отмечает уже позицию политиков: все отрицают осведомленность об этих преступлениях, объясняют их тем, что отдельные солдаты — «несколько плохих яблок» — действовали самостоятельно и вышли за грань закона. Поэтому в фильме опять задается вопрос, на этот раз уже намного четче: «Была ли Абу-Грейб работой нескольких плохих яблок или признаком распространенной системы заключения и допрашивания?» (11:47)

В третьей фазе (начинающейся на 15-ой минуте и длящейся только пять минут) появляется журналистка из газеты «Нью-Йорк Таймс» Карлотта Галл, которая в свое время развязала скандал в Баграме. Это на самом деле типичный «переломный момент» («Plot point») игрового кино, после которого повествование решительно меняет направление, поскольку без вмешательства журналистки никто бы не узнал о судьбе Дилавара и всех остальных жертв.

В четвертой фазе (20:31) события фильма возвращаются в тюрьму в Баграме с целью познакомить зрителей с бытовой рутинной, с которой тогда сталкивались все заключенные. В течение этой фазы (она длится ровно 12 минут) мы подробно узнаем, как вообще обращались охранники с заключенными. Эта фаза важна для того, чтобы получить конкретное *представление*, что происходило с Дилаваром и его соотечественниками, неудачно пропавшими в такую же ситуацию.

Другая весьма важная информация состоит в повторном заявлении охранников, что никто им конкретно не объяснил, как именно обращаться с заключенными. Начальство никогда не давало им инструкций, ни в форме документов, ни устно, зато оказывало на них давление каждый день с целью получения скорейших результатов: «Солдаты умирают. Получи информацию. Большого нам не сказали: получи информацию». (20:24). Также Алекс Гибни выделяет некоторое время на то, чтобы показать, как охранники осознанно и, зачастую, с чувством сожаления рефлексиируют о своих поступках. В этом плане фильм сильно отличается от фильма «Стандартная процедура», где герои, отчасти до абсурда, оправдываются и вообще не проявляют никакого осознания того, что «согрешили».

В пятой фазе (32:19) события фильма постепенно удаляются от тюрьмы в Афганистане, и перспектива расширяется, демонстрируя поведение политиков после событий 9/11. Понятно, что руководители страны (в том числе сам президент Джордж Буш-младший, вице-президент Дик Чейни, министр обороны Дональд Рамсфельд и государственный секретарь Кондолиза Райс) испытывали чрезвычайное давление со стороны американского народа, требующего не только арестовать инициаторов атак 11 сентября (прежде всего предполагаемого лидера организации «Аль-Каида», Усаму бен Ладена), но и сделать это как можно быстрее. Осознав, что эту цель, скорее всего, невозможно реализовать в рамках существующих законов, Дик Чейни уже тогда заявил, что надо работать на темной стороне: «Нам придется работать в тени ... Многое должно быть сделано тихо»



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

(32:50). Естественно, он не останавливался подробно на том, что он имел в виду. Алекс Гибни, однако, явно предполагает, что Чейни уже тогда говорил о применении пыток, против которых обычно защищены заключенные почти во всем мире так называемой Женевской конвенцией.

В шестой фазе (40:57 до 1:01:10) режиссер логично развивает эту мысль, доказывая, что политические и военные институты в США уже задолго до скандалов в Абу-Грейбе и Баграме «экспериментировали» с применением пыток, а именно, в тюрьме Гуантанамо, находящейся на Кубе, где Женевская Конвенция не действовала. Эту практику (как показывает фильм на следующем шаге) установили еще раньше: с пятидесятых годов ЦРУ занималось исследованием пыток в научном масштабе.

В седьмой фазе (1:01:11) фильм довольно элегантно возвращается к Дилавару, которого автор в течение последних 29 минут сознательно упускал из вида. Однако Дилавар на этой стадии рассказа уже больше не является индивидуальной жертвой, но зато служит примером всех невинных, попавших под власть интервентов. В этой главе мы также узнаем о характере «информации», которую следователи надеялись вытащить из заключенных. Все более и более четко вырисовывается портрет не имеющих плана, некомпетентных, растерянных агрессоров, которые с растущим отчаянием пытались получить повод для того, чтобы 1) отомстить за покушения на башни в Нью-Йорке и 2) остановить будущие атаки. Режиссер делится интересными фактами (1:03:52), что, хотя охранники во многих случаях сами осознавали, что поймали не того человека, они под давлением начальства все равно продолжали его допрашивать, а также (1:09:47), что арест заключенных в 90% всех случаев в Афганистане был основан отнюдь не на информации американских секретных служб, а на доносе афганских местных жителей, получивших определенную сумму денег за эти, как оказалось часто ошибочные, обвинения. Насущная потребность быть любой ценой «успешными» в поисках «террористов»⁷ довела исполнителей низшего звена до неразумных действий, явно нарушающих положения Женевской Конвенции. Опять же, Алекс Гибни не оставляет сомнения в том, что конкретным солдатам невозможно уйти от ответственности. Но, следуя линии своей мысли, он находит все больше аргументов для того, что основной источник зверского насилия надо искать в Вашингтоне.

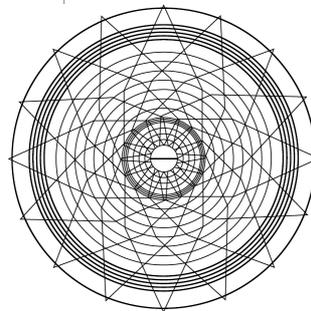
С 81 минуты (фаза восемь) случай Дилавара становится предметом разбирательства в американском Конгрессе, а вместе с ним также поднимается вопрос (это тема данной фазы), насколько эффективно вообще применение пыток. Эксперты единогласны в том, что достоверность результатов, полученных под пытками, на самом деле чрезвычайно мала. Другой адвокат заявляет: «Тот, кого пытают, в конце скажет палачу именно то, как он думает, что палач хочет слышать»

⁷ Адвокат говорит о лагере Guantanamo Bay как «только ПР, типа: Смотрите, мы правда делаем успехи в войне против террора», хотя до тех пор властям не удалось поймать ни Усаму бен Ладена, ни какого-либо другого представителя самого высокого уровня организации «Аль-Каида».

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



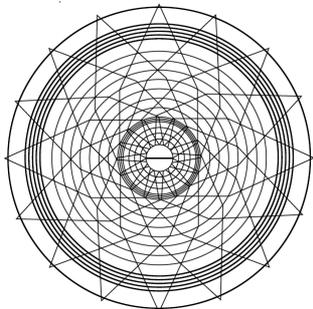
(1:25:19). Также угроза «бомбы замедленного действия»⁸, не раз употреблявшаяся политиками во время «войны против терроризма», является мифом в глазах всех спикеров.

В девятой фазе (1:35:07) фильма делаются последние выводы, кто на самом деле виноват. Хотя, как Гибни напоминает, Джордж Буш-младший одобрил закон, запрещающий обвинять его и его коллег в военном преступлении, у режиссера нет никакого сомнения в том, что первоначальный приказ и инициатива исходили из офиса президента и его сотрудников. А если не удастся уничтожить зло на корню, то ситуация продолжит развиваться так, как ее описывает журналист Тим Голден из газеты «Нью-Йорк Таймс»: «Еще много других невинных людей попадутся в руки этой системы, пока мы ее не исправим» (1:40:38). Другими словами: если сам президент не остановит практику пыток, все больше невинных людей вроде Дилавара, не имеющих никакого отношения к настоящим террористам, будут страдать или даже умрут.

Также в этой фазе режиссер поднимает базовый вопрос морали: насколько оправдан отход от собственных моральных ценностей в ситуациях реальной опасности (каковая действительно имела место после 11 сентября)? Специалист Тони Лагуранис, который сам служил следователем в Ираке, дает такой ответ (и нам следует предполагать, что режиссер разделяет его мнение): «Американцы, видимо, склонны предполагать, что мы более моральные, чем остальной мир ...) Мне кажется, что теперь много людей считают, что после 11 сентября все по-другому, что мы больше не можем быть добрыми» (1:41:30). На вопрос режиссера, как Лагуранис считает сам, тот отвечает: «Чушь собачья, честно. Мы все еще должны пытаться быть как можно добрее» (1:42:00). При этом Лагуранис и Гибни являются представителями давней американской традиции: с одной стороны, сохранять и уважать ценности этой нации, прописанные в Конституции США, а с другой стороны, критиковать нарушающих Конституцию, особенно политиков, к которым в Америке часто относятся только как к работникам, получающим деньги за то, что они приносят пользу народу. Все видные режиссеры американского документального кино (Майкл Мур, Алекс Гибни, Чарльз Фергюсон, Эми Берг, Эррол Моррис, Кирби Дик и другие) полностью соглашаются с этим: система не больна сама по себе, а искажена и опозорена недостойными, безответственными, опасными людьми, в том числе политиками и другими лидерами, не уважающими тех, для кого они работают.

Фильм «Такси на темную сторону», на мой взгляд, можно назвать образцом хорошего структурирования, так как каждая фаза имеет свою четкую, самостоятельную тему, причем повествование (и уровень информированности зрителя) постоянно развивается и расширяется согласно логике, которую можно

⁸ Феномен «Бомба замедленного действия» известный, прежде всего, из игрового кино, где, почти дословно, бомба скоро взорвется, если только герой ее вовремя не найдет. Характерная черта заключается в том, что время драматически истекает, оставляя герою очень маленькое окно для действий.



[Научные статьи]

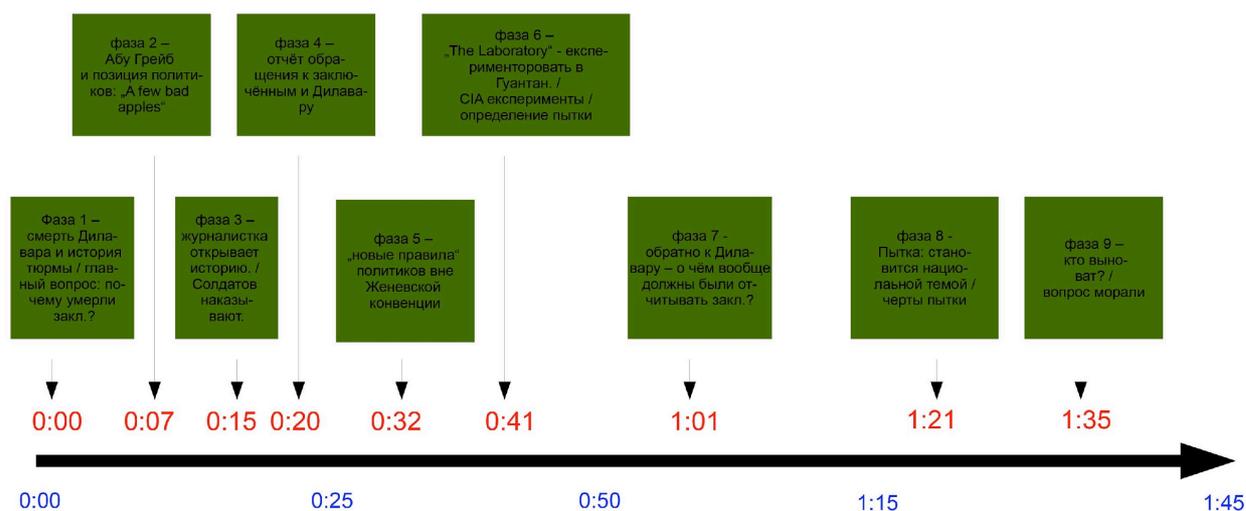
Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

назвать «индуктивной», то есть движется от частного (случай таксиста) до общего (заговор и ложь политиков). Этот метод мы, кстати, хорошо знаем из многих политических триллеров/детективов игрового кино. В документальном кино его уже меньше используют; в последние годы некоторые режиссеры даже отчасти вернулись к старой традиции «Direct Cinema», когда исследовали не конкретные темы, а, скорее, героев или сообщества. Примеры этих новых фильмов: «Море в огне» («Fire at Sea», 2016, Жанфранко Роззи, тема — мигранты), «Последние люди Алеппо» («Last Men in Aleppo», 2017, Ферас Файяд, Стин Йоханнесен, жители Алеппо во время войны), «Округ Хейл утром и вечером» («Hale County, This Morning, This Evening», 2018, Майя Криински, Рамелл Росс, жизнь разных черных героев в американском городе нашего времени), «Об отцах и сыновьях» («Of Fathers and Sons», 2017, Талал Дерки, портрет экстремистов в «Калифате»).

Возвращаясь обратно к фазам, было уже сказано, насколько полезно найти короткие «заголовки», чтобы однозначно и коротко описать содержание каждой главы. Мы можем даже представлять эти фазы в виде одной схемы, на которой одновременно будет видна вся структура. В данном случае такая схема может выглядеть так:

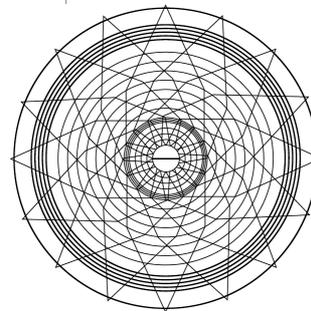
Структура фильма „Taxi to the Dark Side“



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



4. Стилистические средства

Хотя сама стилистика фильма мне кажется вполне важной (в самом деле, есть фильмы, которые придают ей даже больше значения, чем содержанию, а это зачастую вполне оправдано)⁹, все уже вышеотмеченные вопросы сути, на мой взгляд, важнее. Поэтому рассмотрим кратко следующие аспекты:

- работа оператора
- монтаж
- музыка
- архивный материал
- звук
- спецэффекты
- анимация
- реконструкции
- стиль интервью
- концепт нарратива (через рассказчика, «говорящие головы» / «talking heads» и т. п.)

В плане визуального стиля «Такси на темную сторону» содержит сравнительно мало материала, отснятого самим режиссером. Это отчасти зависит от выбора темы и ее времени: история (как мы уже установили) скорее «журналистская», поэтому неизбежна была работа с большим количеством архивного материала. А также, если события уже в прошлом, как правило, сложно обойтись без чужих кадров¹⁰.

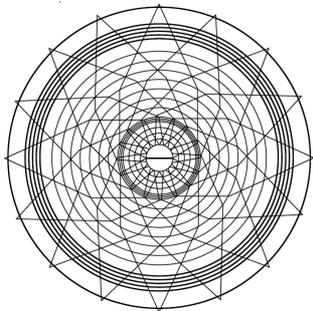
Ритм его монтажа плавный, спокойный, но, тем не менее, не медленный. Как уже стало традицией в современном документальном кино, отдельные кадры (особенно интервью) редко длятся дольше, чем несколько секунд.

Что касается музыки, Гибни использует ее с большой сдержанностью, она прежде всего предназначена создать «атмосферу». Бывают фильмы, в которых она совсем отсутствует («Рестрепо» («Restrepo», 2010, Тим Хетерингтон, Себастьян Юнгер); встречается классический, «голливудский саундтрек» («История Пиксара» («The Pixar Story», 2007, Лесли Айверкс); также встречается и весьма ироническое ее использование (особенно у режиссера Майкла Мура).

Анимации в фильме «Такси на темную сторону» практически нет, зато режиссер снял несколько реконструкций. Реконструкция — художественная постановка сцен,

⁹ Например, в фильме «Милашка и боксер» («Cutie and the Boxer», 2013, Захари Хейнзерлинг), показывающем только обыденную жизнь двух японских художников в Нью-Йорке.

¹⁰ То, что история уже в прошлом, это черта большинства документальных фильмов, в отличие от репортажей. Однако насколько режиссер будет прибегать к архивному материалу, является его собственным выбором. Самый экстремальный пример — так называемый «фильм компиляция» («compilation movie»). Примеры — «Атомное кафе» («The Atomic Cafe», 1982, Джейн Лоудер, Кевин Рафферти, Пирс Рафферти), где режиссеры пользовались исключительно архивными материалами, а сами не сняли ни одного метра пленки. Прямая противоположность этой техники интересным образом связана с темой, лежащей далеко в прошлом, — фильм «Шоа» («Shoah», 1985, Клод Ланзманн), где Ланзманн в течение восьми часов нарочно не использовал ни одного уже готового кадра, хотя о Холокосте существует бесчисленное количество архивных видеоматериалов.



[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)

для которых обычно оригинального материала нет. Возможных вариантов реконструкции очень много: или с актерами (либо с профессиональными, либо с оригинальными героями, «играющими» самих себя), или без актеров, например, в форме анимации или даже мультфильма (Nichols 2008).

Для интервью Гибни использовал классический подход, то есть человек сидит в кресле и говорит с режиссером рядом с камерой. Хотя такое уже несколько лет как не принято. Есть даже примеры, где режиссер полностью отказался от этой концепции: в фильмах «В ад и обратно» («Hell and Back Again», 2011, Данфунг Деннис), «Эми» («Amy», 2015, Азиф Кападиа) или «Роналду» («Ronaldo», 2015, Энтони Вонке) нет ни одного кадра «в кресле». Правда герои практически постоянно высказываются, но мы их только слышим за кадром. Лишь с самых недавних пор режиссеры почему-то вернулись к старой концепции («Стронг-Айленд» («Strong Island», 2017, Янс Форд), «РБГ» («RBG», 2018, Джули Коэн, Бетси Уэст), «Соберись перед прыжком» («Minding the Gap», 2018, Бинг Лью), но пока это нельзя назвать «трендом».

По поводу использования рассказчика: Гибни (всегда в его фильмах) сам рассказывает свою историю, как «автор». Это тоже уже устаревший концепт. В наше время классического «рассказчика за кадром» больше нет. Часто высказывается главный герой — в кадре и за кадром (например, «Человек на проволоке» («Man On Wire»), 2008, Джеймс Марш или «Неудобная правда», («An Inconvenient Truth»), 2006, Дэвис Гуггенхайм), или применяется концепция «говорящих голов» («В поисках сахарного человека», («Searching for Sugarman»), 2012, Малик Бенджеллуль, «Невидимая война», («The Invisible War»), 2012, Кирби Дик, «Корпорация еды», («Food Inc.»), 2009, Роберт Кеннер и многие другие). То есть позиция режиссера такова, что он, разумеется, руководит фильмом, но как личность уже не заметен.

В конечном итоге, данный метод мне представляется вполне надежным инструментом анализа не только для ученого, но также для будущего практика, которому овладение данной методикой даже может помочь в построении его собственного фильма.

БИБЛИОГРАФИЯ

Arhheim R. (1932). Film als Kunst, Berlin: Ernst Rowohlt.

Aumont J., Marie M. (1988). L'Analyse des films/Analysis of Film. Paris: Nathan.

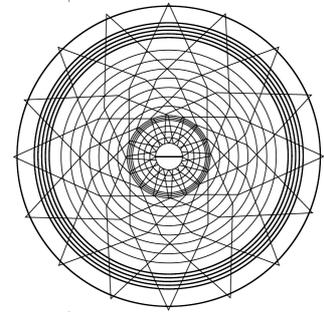
Balazs, B. (2001/1924). Der Sichtbare Mensch (2001), Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag.

Bazin A. (1971). What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



Benjamin W. (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bordwell D., Thompson K. (1979). *Film Art. An Introduction*, Boston: Addison-Wesley, Reading Mass.

Cook M. (2007). *Write to TV. Out of Your Head and onto the Screen*, Oxford: Burlington.

Deleuze, G. (1996). *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Eisenstein S. (1969). *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Harcourt.

Fawcett L. (1928). *Die Welt des Films*, Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea Verlag.

Field S. (1984). *Screenplay – The Foundations of Screenwriting*, New York: Dell Trade Paperback.

Krakauer S. (2001). *Theorie des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Mckee R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*,. New York: Harpercollins.

Metz K. (1977). *Le Signifiant imaginaire*, Paris: UGE.

Merriam-Webster (1995). *Encyclopedia of Literature*, Massachusetts: Merriam-Webster.

Nichols B. (2008). *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago.

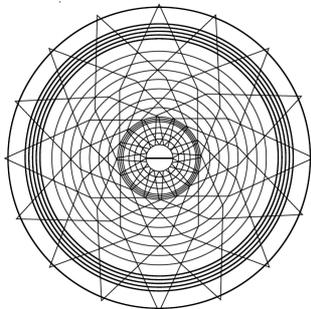
Nichols B. (2001). *Introduction to Documentary*, Indiana: Bloomington & Indianapolis.

Ryan M., Lenos M. (2012). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*, London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781501351105>

Schaaf M. (1980). *Theorie und Praxis der Filmanalyse*. A. Silbermann, M. Schaaf, G. Adam (Eds.) *Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag: 1980. – С. 35–123.

Sobchack T., Sobchack V. (1980). *An Introduction to Film*, London: Longman.

Trottier D. (1998). *The Screenwriter's Bible*", Los Angeles: Silman-James.



APPROACHES TO AND PRINCIPLES OF DOCUMENTARY FILM ANALYSIS – USING THE EXAMPLE OF ALEX GIBNEY'S “TAXI TO THE DARK SIDE” (2007)

Keune O.

PhD

Associate Professor at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

okeune@web.de

Abstract:

How to correctly analyze a piece of art? The question itself sounds banal, and the answer to it rather simple. However, while teaching classes on cinema analysis over the past 7 years, I have been noticing again and again how difficult this task for students actually is. The following 3 issues appear to be especially hard to deal with: 1) define the essence of the film 2) translate the director’s approach and intention (instead of merely describing the contents) 3) find an algorithm to what we actually need to direct our attention to.

The following article presents the reader with a concrete analysis technique, using Alex Gibney’s documentary “Taxi to the Dark Side” as a teaching example. I have to emphasize that the technique may be applied to any other art form (be it literature, music, theatre plays, to some extent painting and photography) that display the elements essence and structure.

The article will begin by taking a historical look at scientific approaches to cinema analysis.

Then I will introduce my method of analysis, starting with “define the controlling idea of the film”. High-quality documentaries usually contain a large number of layers and subtexts. Nevertheless, a clear controlling idea should exist.

Following that, we’ll look at the director’s approach to his subject. Regarding the fact that out of one single topic literally 10 entirely different films may emerge, this step seems justified.

The next part will be the most extensive one – understanding the structure of the movie. We’re talking about the spine of the story, the line of thoughts, the director’s decision, in what rhythm, what order, with what kind of dosage facts are conveyed to the audience.

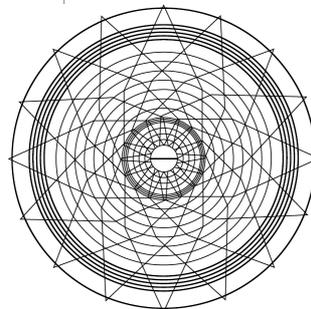
The article will close by evaluating the style of the film. Since, all beauty aside, I consider the contents of a film still to be more important than its stylistic approach, I will concentrate only on the major elements.

Keywords: documentary cinema, analysis, approaches, essence, structure

[Научные статьи]

Койне О.

Подходы и принципы анализа произведения кинематографа на примере документального фильма «Такси на темную сторону» («Taxi to the Dark Side», Алекс Гибни, 2007)



REFERENCES

- Arhheim R. (1932). *Film als Kunst*, Berlin: Ernst Rowohlt.
- Aumont J., Marie M. (1988). *L'Analyse des films/Analysis of Film*. Paris: Nathan.
- Balazs, B. (2001/1924). *Der Sichtbare Mensch (2001)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bazin A. (1971). *What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*, Berkeley: University of California Press.
- Benjamin W. (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bordwell D., Thompson K. (1979). *Film Art. An Introduction*, Boston: Addison-Wesley, Reading Mass.
- Cook M. (2007). *Write to TV. Out of Your Head and onto the Screen*, Oxford: Burlington.
- Deleuze, G. (1996). *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Eisenstein S. (1969). *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Harcourt.
- Fawcett L. (1928). *Die Welt des Films*, Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea Verlag.
- Field S. (1984). *Screenplay – The Foundations of Screenwriting*, New York: Dell Trade Paperback.
- Krakauer S. (2001). *Theorie des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mckee R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, New York: Harpercollins.
- Metz K. (1977). *Le Signifiant imaginaire*, Paris: UGE.
- Merriam-Webster (1995). *Encyclopedia of Literature*, Massachusetts: Merriam-Webster.
- Nichols B. (2008). *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago.
- Nichols B. (2001). *Introduction to Documentary*, Indiana: Bloomington & Indianapolis.
- Ryan M., Lenos M. (2012). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*, London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781501351105>
- Schaaf M. (1980). *Theorie und Praxis der Filmanalyse*. A. Silbermann, M. Schaaf, G. Adam (Eds.) *Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag: 1980. – С. 35–123.
- Sobchack T., Sobchack V. (1980). *An Introduction to Film*, London: Longman.
- Trottier D. (1998). *The Screenwriter's Bible*, Los Angeles: Silman-James.

